

erschienen in: Kurdi, Imre/ Szász, Ferenc (Hg.): *Im Dienste der Auslandsgermanistik. Festschrift für Professor Dr. Dr. h.c. Antal Mádl zum 70. Geburtstag*. Budapest: ELTE Germanistisches Institut 1999 (Budapester Beiträge zur Germanistik 34), pp. 167-192.

1 Cf. Lehnert, Gertrud: Verlorene Räume. Zum Wandel eines Wahrnehmungsparadigmas in der Romantik. In: DVJs 69 (1995), pp. 722-734, hier p. 722, wo diese Problematik zwar in Hinsicht auf die Romantik diagnostiziert wird, das Problem selbst ist aber m.E. in anderen »Epochen« auch festzustellen.

2 Der Terminus »Moderne« wird oft für verschiedene Zeiträume gebraucht, ihr Beginn ließe sich z.B. auf Grund von Koselleck gegen Ende des 18. Jahrhunderts ansetzen (cf. Koselleck, Reinhart: *Geschichte, Geschichten und formale Zeitstrukturen*. In: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*. Hg. v. Reinhart Koselleck u. Wolf-Dieter Stempel. München: Fink 1973), so dass die Goethezeit eigentlich schon eine erste frühe Phase der modernen Entwicklung bedeuten sollte (und tatsächlich sind einige Entwicklungen der modernen Ästhetik und Literatur in dieser Epoche zu suchen, man denke u.a. nur an die epochalen Erneuerungen der deutschen Romantik); andere dagegen betrachten die »Moderne« als eine viel spätere Entwicklung, so dass z.B. Marianne Wünsch die Jahrzehnte zwischen 1890-1930 »Frühe Moderne« nennt (cf. Wünsch, Marianne: *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930)*. Definition, denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen. München: Fink 1991). Oft wird diese »engere« Interpretation des Terminus mitverstanden (cf. z.B. Zima, Peter V.: *Zur Konstruktion von Modernismus und Postmoderne: Ambiguität, Ambivalenz und Indifferenz*. In: *Sprachkunst* 27 (1996), 1, pp. 127-141) oder die Mehrdeutigkeit der Bezeichnung wird betont (cf. Herwig 1990).

3 Sommerhage, Claus: *Romantische Aporien. Zur Kontinuität des Romantischen bei Novalis, Eichendorff, Hofmannsthal und Handke*. Paderborn: Schöningh 1993, p. 13. Hier versteht Sommerhage unter »Krisenzeiten« zugleich auch »[r]omantische Zeiten«, was eine bestimmte epochenübergreifende Romantik-Auffassung signalisiert, die dann ein breites Verständnis von »Fin-de-siècle-Zeiten« ermöglicht; die Diskussion der Problematik dieser Konzeption bildet nicht den Gegenstand dieser Arbeit,

Es ist eigentlich um das Sprechen und Schreiben eine närrische Sache; das rechte Gespräch ist ein bloßes Wortspiel. Der lächerliche Irrtum ist nur zu bewundern, daß die Leute meinen – sie sprächen um der Dinge willen. Gerade das Eigentümliche der Sprache, daß sie sich bloß um sich selbst bekümmert, weiß keiner. (Novalis: *Der Monolog*)

1. Sprachlichkeit – Hindernis und Möglichkeit

Das Problem und die Notwendigkeit der sprachlichen Formulierung und Bedingtheit jedweder Erkenntnis begleiten das philosophische, aber auch das ästhetische Denken seit der Antike. Für die Literatur und den Schriftsteller/Dichter ist die Sprache das »Mittel«, das »Werkzeug«, das das Zustandebringen des Kunstwerks bedingt. Obwohl – wie erwähnt – die Problematik gar nicht neu ist, lassen sich doch – zumindest teilweise parallel zu den historischen Wandlungen der Selbst- und Weltwahrnehmung, d.h. des »Wahrnehmungsparadigmas«¹ – bestimmte Trends und Knotenpunkte diagnostizieren, die als besonders bedeutungsvoll betrachtet werden dürfen.

Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts setzen auf diesem Gebiet langwierige Veränderungen ein, die dazu führen, was man im allgemeinen als »Moderne« bezeichnet. Die »Moderne«² – grob formuliert – hängt mit einer bestimmten Individuum-Konzeption zusammen, deren Grundlage eben die Probleme der Selbst- und Weltwahrnehmung sowie der Selbst- und Weltinterpretation bilden. Das Individuum wird infolge der aufklärerischen Tendenzen als »mündiges« Subjekt betrachtet (z.B. Kant), als eine komplexe, »zeichenhafte« (deshalb zu interpretierende) Entität, die einer ebenso zeichenhaften (strukturierten, komplexen) Entität, der Außenwelt, gegenübersteht, wodurch sich die Notwendigkeit der Deutung, der Interpretation von Subjekt und Objekt gleichermaßen ergibt. Das moderne Individuum sieht sich aber seit der Aufklärung mit dem Verlust eines verlässlichen, gegebenen »Sinns« (Gott, Transzendenz) als Grundlage und Ziel der Interpretation konfrontiert, was eine zweifache Folge nach sich zieht: Einerseits ergibt sich eine Vielfalt von Interpretationsmöglichkeiten, die als Freiheit, aber auch als Gefahr erlebt werden kann, andererseits tun sich Aporien der Interpretation und auch ihre eventuelle Unmöglichkeit auf (die Interpretation besteht eigentlich in einer entsprechenden Deutung der »Zeichen« der Welt und des Ich; alles ist zeichenhaft, und aus der Natur von Zeichen folgt notwendigerweise, dass man nie hinter das Zeichen, d.h. »jenseits der Sprache« gehen kann). Daraus folgt wiederum eine Problematisierung der Beziehungen zwischen Individuum und Welt, Subjekt und Objekt, die nicht nur als Wahrnehmungs-, sondern auch als Ausdrucks- (= Sprach-) Problem erlebt werden kann: Die Sprache als Medium des Ausdrucks (hier vor allem: der Kunst), die Fragen der Medialität, der Vermittlung und die Fragen der Interpretationsmöglichkeiten werden intensiv und in verschiedenen Formen sowie mit unterschiedlichen Vorzeichen diskutiert.

Im Prozess der Erkenntnis bestimmter Aporien, ihrer Formulierung sowie für die Suche von Lösungen/Utopien werden in der literaturwissenschaftlichen Forschung oft bestimmte symbolhafte »Wendezeiten«, »Krisenzeiten« wahrgenommen, die in dem Falle der hier untersuchten Zusammenhänge sogar als »Fin-de-Siècle-Zeiten« bezeichnet werden könnten³. Mit einer gewissen Vereinfachung lassen sich drei verschiedene (und voneinander auch nicht ganz unabhängige) Problemstellungen bzw. Einstellungen zur Grundfrage der Vermittlung, der Sprache seit den Anfängen einer im weiteren Sinne verstandenen »Moderne« unterscheiden: die deutsche Romantik (oder in umfassenderem Sinne die Goethezeit), d.h. die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert; die sog. »Jahrhundertwende«, d.h. die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert; und zuletzt die Spät- und/oder Postmoderne, also die Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert, die wir eben jetzt erleben. Die Setzung solcher Zeiträume mag willkürlich scheinen und ist tatsächlich das Ergebnis bestimmter Vereinfachungen, die aber zugleich notwendig sind, wenn bestimmte Prozesse, Phänomene analysiert werden sollten; so nehme ich bestimmte Vereinfachungen bewusst in Kauf, um die von mir aufzuzeigenden Erscheinungen konzentriert untersuchen zu können.

2. Romantik – Differenz, Ambivalenz, Hieroglyphe

Die Goethezeit scheint einen gewissen Wendepunkt in den Traditionen der Beschäftigung mit

ich will hier nur der Hervorhebung gewisser Ähnlichkeiten bestimmter Epochen, wie sie Sommerhages Auffassung zu Grunde liegen, meinerseits zustimmen, wie es aus meiner Konzentration auf solche Fin-de-siècle-Perioden ersichtlich wird, wobei ich auf die Frage der sich aus diesem Vorgehen notwendigerweise ergebenden Reduktionen nicht näher eingehe.

4 Herwig, Henriette: Postmoderne Literatur oder postmoderne Hermeneutik? In: Kodikas/Code. Ars Semiotica 13 (1990), 3-4, pp. 225-244, hier p. 228

5 Schwann, Jürgen: Vom *Faust* zum *Peter Schlemihl*. Kohärenz und Kontinuität im Werk Adelbert von Chamisso. Tübingen: Narr 1984, p. 75

6 Die Rolle des Verführers, des Teufels des Faust-Stoffes verteilt Chamisso auf zwei Instanzen, deren eine eigentlich zum »Guten«, d.h. zum Sich-Abfinden mit den notwendigen Schranken, die andere zum »Bösen«, d.h. zur Nicht-Aufgabe des Wissensdrangs verführen will. Die Bezeichnungen »guter Geist« bzw. »böser Geist« implizieren demnach auch moralische Aspekte, wonach der unbeschränkte Erkenntniswille zugleich auch moralisch nicht ganz haltbar wäre, so daß der Mensch in seine beschränkte (ihm von Gott zuerkannte) Sphäre zurückverwiesen würde. Über die ethisch-moralischen Aspekte des Faust-Fragments, deren weitere Erörterung nicht zu meinen Zielsetzungen gehört, cf. auch Schwann 1984, p. 101f.

7 Zeichen ist »ein Etwas, das für etwas anderes steht oder etwas anderes repräsentiert und von jemandem verstanden oder interpretiert wird bzw. für jemanden eine Bedeutung hat« (Walther, Elisabeth: Allgemeine Zeichenlehre. Einführung in die Grundlagen der Semiotik. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1979, p. 49; Hervorhebungen MO).

8 Frank, Manfred: Einführung in die frühromantische Ästhetik. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, p. 233.

dem grundlegenden Problem des modernen Individuums (Erkennbarkeit der Welt, Subjekt-Objekt-Verhältnis, Selbst- und Welterkenntnis, Ausdruckbarkeit sowie Vermittelbarkeit von Erkenntnis, Notwendigkeit, Möglichkeit und Unmöglichkeit des sprachlichen Ausdrucks) zu markieren, indem hier – z.T. infolge der aufklärerischen Entwicklung – bestimmte frühere Evidenzen nicht mehr evident bleiben, denn eben die Geburt des modernen Individuums durch den »Zerfall der Transzendenz, des Subjekts und seines Wirklichkeitsbezugs«⁴ verlangt nach einer starken Artikulierung dieser Probleme. Die erwähnten Fragen werden in der goethezeitlichen Kultur nicht nur durch spezifische Themen, Fragestellungen, Motive und Gattungsformen gekennzeichnet, sondern auch oft als ästhetische Probleme formuliert und diskutiert, wobei der ästhetische Diskurs der Zeit zugleich in hohem Maße philosophisch und vor allem erkenntnistheoretisch orientiert ist (nicht zuletzt durch den Einfluss von Kant, Fichte, Schelling). Demzufolge taucht die komplexe Problematik im literarisch-philosophischen Diskurs in Form verschiedener erkenntnistheoretischer sowie ästhetischer Probleme auf.

Der Vermittlungscharakter von Sprache und Kunst, d.h. die notwendige Differenz zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem, bzw. zwischen Gegenstand und Ausdruck, wird auf unterschiedliche Weise wahrgenommen, reflektiert, thematisiert; sie erscheint meistens als Hindernis für »ideelles«, »absolutes« Kunstschaffen und künstlerischen Ausdruck, und verschiedene Möglichkeiten werden erwogen, wie die »Kluft«, die zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem (Signifikaten und Signifikanten) besteht, zu beseitigen oder zumindest zu überbrücken wäre.

Eine radikale Variante der Reflexion über die sprachliche Bedingtheit menschlicher Erkenntnis besteht darin, dass das Individuum aus Einsicht in die Unmöglichkeit einer absoluten Lösung nicht nur die Problemlösung, sondern auch sich selbst (verzweifelt) aufgibt (d.h. stirbt). Dieser Extremfall erscheint in Chamissos *Faust*, einem Dramenfragment, das als »ein poetisches Erzeugnis aus der Zeit der Frühromantik«⁵ das Problem äußerst zugespitzt formuliert, indem hier eben die Unmöglichkeit der Lösung aufgezeigt wird. Faust wird hier durch den »bösen Geist«, d.h. die Teufelsfigur⁶ über das Wesen der Sprache (und dadurch der Erkenntnis) belehrt:

So wie die Sprache, wie des Wortes Schall
Dir Mittler des Gedankens ist und Zeichen,
So ist des Sinns empfinden, der Gedanke selbst
Dir Sprache, bloß und eitles leeres Zeichen
Der ewig dir verhüllten Wirklichkeit. (FF 404)

Auf diese Weise wird Faust die Einsicht beigebracht, dass absolute Erkenntnis oder Wahrheit eben wegen des Erkenntnismittels (der Sprache) unmöglich ist, weil die Sprache aus Zeichen besteht, und da ein Zeichen immer auch auf etwas anderes als sich selbst verweist⁷, gehört zu seinem Wesen eben der grundlegende Vermittlungscharakter, den Faust beseitigen oder aufheben will. Fausts Tod ist dann das notwendige Resultat bzw. die notwendige Folge des Sich-Nicht-Abfinden-Könnens mit dieser unumgänglichen Gegebenheit (und der Verzweiflung über das eigene Unvermögen), und er repräsentiert auf diese Weise eine pessimistisch-hoffnungslose Auseinandersetzung mit den für die Romantik zentralen Fragen der Erkenntnis und der Repräsentation. So wird dieser Text selbst ein symptomatisches Zeichen der Kultur, in der er entstand, sein fragmentarischer Charakter beweist auch die Unmöglichkeit der Weiterführung der Problematik in diese Richtung.

Das *Faust*-Fragment von Chamisso stellt eine extreme Lösungsvariante des Dilemmas von Möglichkeit und Unmöglichkeit absoluter Erkenntnis dar, es gibt aber andere, weniger radikalere Versuche, die ein gewisses Balancieren zwischen der Einsicht in die Unmöglichkeit des Ziels und der Forderung nach seiner Realisierung repräsentieren. Die Unmöglichkeit absoluter und unbedingter Erkenntnis (das wird auch nicht geleugnet) führt zur Suche nach anderen Erkenntnismöglichkeiten, wodurch die Frage der Erkenntnis auf einen anderen Bereich übertragen wird, indem es dann nicht mehr (nur) um philosophische (epistemologische), sondern vor allem um ästhetische Erkenntnis bzw. um die Vereinigung verschiedener Erkenntnisdomänen geht, die »die eigentümliche Leistung der Jenaer Frühromantik gewesen ist«⁸. Die von Friedrich Schlegel postulierte »progressive Universalpoesie« verfolgt eben dieses Ziel: Unter dem Primat der »Poesie« (d.h. des ästhetischen Bereichs) sind »alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen« (KA II 182), denn

9 »Nur sie [die Poesie] kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden.« (KA II 182).

10 Frank 1989, p. 237.

11 Dadurch nimmt die Frühromantik »den wirklichen Beginn der Avantgarde in Kunst und Philosophie« vorweg; Frank 1989, p. 233. Über die Darstellung des Undarstellbaren cf. Frank 1989, p. 244.

12 Behler, Ernst: Frühromantik. Berlin, New York: de Gruyter 1992, p. 14. Seyhan betont auch die Unmöglichkeit der Mimesis als einen der wichtigsten Charakterzüge der (Früh)romantik: »The popular twin tropes of Romantic writing, allegory and irony, confirm the impossibility of the mimetic project. [...] Both allegory and irony signify the absence of an ultimate referent in terms of concept and time and recover it only as poetic representation.« (Seyhan, Azade: Representation and Its Discontents. The Critical Legacy of German Romanticism. Berkeley, Los Angeles, Oxford: Univ. of California Pr. 1992, p. 67; Hervorhebung MO). Auf die Frage und die Bedeutung der romantischen Ironie komme ich noch zurück.

13 Aus dem *Allgemeinen Brouillon* Nr. 49; W 460. Der Zusatz »magisch« neben der Bezeichnung Idealist bedeutet eigentlich eine wichtige Entfernung sowohl von der Philosophie Kants als auch der Fichtes.

14 »Organisch« bedeutet eben die Verbindung des Undarstellbaren mit dem Darstellbaren: »die künftige, transzendente Poesie könnte man die organische heißen« (W 380), und ebenso wie bei Friedrich Schlegel geht es um die Verbindung verschiedener Erkenntnisbereiche: »Die transzendente Poesie ist aus Philosophie und Poesie gemischt. Im Grunde befaßt sie alle transzendente Funktion, und enthält in der Tat das Transzendente überhaupt.« (W 381).

»Poesie und Philosophie sollen vereinigt sein« (KA II 161). »Poesie« gilt hier allumfassend als »Zeichen« und vermitteltes »Abbild« der umgebenden Welt⁹, d.h. sie kann die vollständigste Objekt-Repräsentation sein, weil das ästhetisch-poetische Zeichen zugleich die Möglichkeit eines Gleichgewichts zwischen Vermitteltem und Vermittelndem, Dargestelltem und Darstellendem zu sichern vermag, denn es kann »auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben« (KA II 182). Dieses Schweben verleiht dem Gleichgewicht zugleich auch jene Ambivalenz, die die frühromantische Denkweise so tief durchdringt und bestimmt.

Friedrich Schlegel geht hier eigentlich einen genialen Kompromiss ein: der Vermittlungsscharakter bleibt zwar eine notwendige Voraussetzung und lässt sich nicht aufheben, »der Zweifel an der Darstellbarkeit (oder reflexiven Zugänglichkeit) von Totalität«¹⁰ besteht unverändert, der künstlerische Ausdruck vermag aber die größte Annäherung an die Grenzen der zeichenhaften (sich durch Zeichen äußernden, wahrnehmbaren und darstellbaren) Welt zu verschaffen, indem er die Nicht-Darstellbarkeit selbst zum Thema macht und sie dadurch doch darstellt¹¹. Diese Auffassung bedingt auch die »Abkehr vom Prinzip der Nachahmung, der Repräsentation, der Mimesis«¹², die für die frühromantische Position kennzeichnend ist und die in den Prinzipien ihrer Werkkonzeption zum Ausdruck kommt.

Das Problem der Vermittlung wird durch die Vereinigung ihrer verschiedenen Arten umgekehrt, die Differenz löst sich auf diese Weise in einer nie erreichbaren, utopischen Einheit (die »Universalpoesie« ist als Ergebnis eines unendlichen Prozesses postuliert »progressiv«) auf. Novalis versucht die »Kluft« der Repräsentation zu schließen, indem es in seinen Überlegungen über den sogenannten magischen Idealismus nicht mehr nur um begriffliche Darstellung, sondern und zugleich auch um intuitives Ergreifen des Objekts geht:

Wenn ihr die Gedanken nicht mittelbar (und zufällig) vernehmbar machen könnt, so macht doch umgekehrt die äußern Dinge unmittelbar (und willkürlich) vernehmbar – welches eben so viel ist, als wenn ihr die Gedanken nicht zu äußern Dingen machen könnt, so macht die äußern Dinge zu Gedanken. [...] Beide Operationen sind idealistisch. Wer sie beide vollkommen in seiner Gewalt hat ist der magische Idealist.¹³

Im magischen Idealismus wird ein Verfahren entworfen, das rationale und intuitive Wahrnehmung bzw. Erkenntnis in einer Wechselbeziehung kombiniert und ihre gleichzeitige Opposition und Einheit, das ambivalente Gleichgewicht postuliert. Dieses Gleichgewicht ist trotzdem brüchig und wackelig, denn es besteht im Bewusstsein der unabdingbaren Vermittlung aller Erkenntnis, die zugleich unmittelbar gemacht werden soll (eben durch den magischen Idealismus): »Sie [=die Erkenntnis] wäre unmittelbar, und mittelst des Unmittelbaren mittelbar, real und symbolisch zugleich« (W 388). Das Ergebnis wäre letzten Endes ein nicht-zeichenhaftes Zeichen: »Ich bekäme eine zugleich mittelbare und unmittelbare – repräsentative und nicht repräsentative, vollkommene und unvollkommene – eigne und nicht eigne, kurz antithetisch synthetische Erkenntnis und Erfahrung von dem Dinge« (W 387). Das eigentlich dialektische Verbinden von Unmittelbarem und Mittelbarem (Innerem und Äußerem, Intuitivem und Rationalem usw.) äußert sich tatsächlich in einem Zeichenprozess; Novalis spricht in bezug auf Malerei ausdrücklich von »Zeichensprache«, er versteht aber alle Kunstarten (daher die Kunst im allgemeinen) als Benutzerinnen und Hervorbringerinnen einer bestimmten »Zeichensprache« (W 393 u. 399): »Deutlich wird etwas nur durch Repräsentation« (W 445) und »die ganze Repräsentation beruht auf einem Gegenwärtigmachen – des Nichtgegenwärtigen und so fort« (W 489). Dieser Prozess ist (im Sinne von Friedrich Schlegels »progressiver Universalpoesie«) progressiv, d.h. unendlich fortsetzbar und unabgeschlossen, und das so geschaffene Kunstwerk wird in diesem spezifischen Sinne als Verbindung von Gegensätzen »organisch« sein¹⁴.

Das Prinzip der romantischen Ironie könnte gewissermaßen als Gegenpol und zugleich als Ergänzung des magischen Idealismus verstanden werden, denn der magische Idealismus akzentuiert trotz aller Dialektik doch eher die Vereinigung der Gegensätze, die romantische Ironie aber betont vor allem die Reflexion, d.h. das Denken auf zwei Ebenen, die auf sich selbst bezogene Darstellung, also eine gewisse Dualität, deren Aufhebung ständig zum Ziel gesetzt wird. Friedrich Schlegel definiert (soweit es in der Frühromantik überhaupt um Definition gehen kann, denn Definition würde etwas Abgeschlossenes und Festgesetztes heißen) die Ironie als »die Form des Paradoxen« (KA II 153), die das Wesen des romantischen Kunstwerks konzentriert ausdrückt: »Sie [die Ironie] entspringt [...] aus dem Zusammentreffen vollendeter Naturphilosophie und vollendeter Kunstphilosophie« (KA II 160). Die unlösbare Dualität der Gegensätze und ihre

15 In der Begriffsverwendung der Frühromantik gibt es auch verwandte Begriffe wie »Witz« und »Humor«, die mit »Ironie« mehr oder weniger gleichbedeutend sind, denn »mehrere Namen sind einer Idee vorteilhaft« (W 331). In dieser Bemerkung von Novalis drückt sich auch eine grundlegende Vermeidung von allem endgültig Festgelegtem und Festlegbarem aus.

16 Es liegt hier nicht in meinen Zielsetzungen, über weitere Details bzw. über die Bedeutungsnuancen des Schlegelschen Ironiebegriff nachzudenken, zu diesen Fragen cf. Behler, Ernst: Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie. Paderborn: Schöningh 1988, p. 49ff.

17 Friedrich Schlegels Definitionsversuche bedeuten durch ihre Vielseitigkeit »geradezu einen Wendepunkt, insofern sie eine Neuformulierung und tiefgreifende Umbildung des bis dahin gültigen klassischen Ironiebegriffs darstellen« (Behler 1988, p. 46). Über die romantische Ironie im allgemeinen cf. auch Strohschneider-Kohrs, Ingrid: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen: Niemeyer 1960.

18 Über Erzählerinterventionen und ihre Systematisierung cf. Orosz, Magdolna: Possible Worlds and Literary Analysis. In: Interdisciplinary Journal for Germanic Linguistics and Semiotic Analysis 1 (1996), 2, pp. 265-282.

19 Die Intertextualität spielt in der (Früh)romantik eine große Rolle, sie trägt auch zur Realisierung des dialektisch auf Gegensätzen bzw. ihrer Verbindung aufbauenden Kunstwerks bei, wie es auch Novalis formuliert: »Wer nicht jeden fremden Gedanken, wie einen seignen, und einen eigentümlichen, wie einen fremden Gedanken behandelt – ist kein echter Gelehrter. [...] Für den echten Gelehrten gibt es nichts Eigentümliches und nichts Fremdes. Alles ist ihm fremd und eigentümlich zugleich [...] Der Gelehrte weiß das Fremde sich zuzueignen und das Eigene fremd zu machen [...]« (W 484). Über Intertextualität in der deutschen Romantik cf. Laußmann, Sabine: Das Gespräch der Zeichen. Studien zur Intertextualität im Werk E.T.A. Hoffmanns. München: tuduv-Verlagsgesellschaft 1992 (Kulturgeschichtliche Forschungen 15), über Intertextualität bei E.T.A. Hoffmann cf. Orosz, Magdolna: Intertextualität in der Textanalyse. Wien: ÖGS/ISSS, 1997.

20 Über den Ausdruck des Nicht-Ausdrückbaren durch romantische Kunst cf. auch Todorov, Tzvetan: Théories du symbole. Paris: Editions du Seuil 1977, p. 225ff.

notwendige und gleichzeitige Vereinigung werden als Möglichkeit und Ziel postuliert: »Sie enthält und erregt ein Gefühl von dem unauflöslichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung« (KA II 160). Die Ironie ist nicht nur ein allgemeines Prinzip der künstlerischen Mitteilung als »die Stimme, welche alles übersieht und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend oder Genialität« (KA II 152), also Reflexion, die die Einbeziehung des Vermittlungscharakters des eigenen Kunstwerks in den Text selbst und dadurch die »Darstellung des Undarstellbaren« realisiert. Ironie äußert sich eben durch Reflexion: »Humor¹⁵ hat es mit Sein und Nichtsein zu tun und sein eigentliches Wesen ist Reflexion« (KA II 217)¹⁶.

Die Ironie ist aber auch als Methode oder Technik der Textgestaltung, »in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italienischen Buffo« (KA II 152)¹⁷. Die »Kunstgriffe«, die »in der Ausführung« zur Realisierung des Ironieprinzips beitragen können, heben wiederum vor allem den Vermittlungscharakter solcher Texte hervor: die Verbindung verschiedener Textsorten (Prosa und Gedicht, unmittelbarer Aussage und indirekter »Dokumente« wie Autobiographie, Biographie, Briefe usw.), die Abwechslung verschiedener Perspektiven, der Selbstkommentar des Textes durch sogenannte Erzählerinterventionen¹⁸, die intertextuellen Bezugnahmen¹⁹ von eigenem und fremdem Text sind alles solche Verfahren, die – bei den verschiedenen Autoren in unterschiedlichem Maße ausgeprägt und realisiert – das »antimimetische Projekt« repräsentieren. Die so verstandene Ironie wird selbst zum Zeichen (=Symbol) für die notwendige Vermittlung aller Kunst, deren Abschaffung (oder zumindest Reduzierung) doch auch ständig zum Ziel gesetzt wird – im Bewusstsein der Unmöglichkeit der vollständigen Realisierbarkeit, wodurch eben das Unausdrückbare ausgedrückt werden soll und kann²⁰.

Wenn es in den Ansichten der Frühromantiker um »Sprache« im engeren Sinne geht, mögen sie in mancher Hinsicht recht unterschiedlich sein²¹, sie meinen aber, dass »Sprache« (und darunter ist vor allem die Sprache der Kunst oder die poetische Sprache zu verstehen) insofern als aus Zeichen bestehend aufgefasst wird, dass sie einerseits auf etwas anderes als sich selbst hinweist, andererseits (als Sprache der Kunst) eine gewisse Einheit zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem (wenn auch vorübergehend oder auf recht eigentümliche Weise) zu verschaffen vermag.

Die Dichotomie des Zeichens äußert sich in Friedrich Schlegels Unterscheidung zwischen »Geist« und »Buchstaben« (d.h. etwa zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem), und dieser Unterschied dient auch zum Ausgangspunkt von Kunst, die Inspiration mit Kalkül verbindet, den »Geist« durch eine Form, d.h. durch eine künstlerisch geschaffene Konstruktion vermitteln kann: »Wo irgend lebendiger Geist in einem gebildeten Buchstaben gebunden erscheint, da ist Kunst, da ist Absonderung, Stoff zu überwinden, Werkzeuge zu gebrauchen, ein Entwurf und Gesetze der Behandlung« (KA II 290). Außerdem erscheinen sowohl »Geist« als auch »Buchstabe« nicht als einfache, sondern als in sich selbst zusammengesetzte Einheiten²².

Novalis gebraucht dieses Begriffspaar zur Bezeichnung des (unsichtbaren) Wesens, das zugleich als Denotat/Designat in dem (sichtbaren) Buchstaben (in einer Form, einem Zeichenkörper) festgehalten werden sollte, so aber, dass das Ungreifbare dieses Wesens aufbewahrt wird: »Alles, was wir erfahren ist eine *Mitteilung*. So ist die Welt in der Tat eine *Mitteilung* – Offenbarung des Geistes. [...] Der Sinn der Welt ist verloren gegangen. Wir sind beim Buchstaben stehn geblieben. Wir haben das Erscheinende über die Erscheinung verloren [...]« (W 401). Die Wichtigkeit der Einheit von Inhalt und Form wird auch im *Heinrich von Ofterdingen* betont, indem zur künstlerischen Inspiration (Geist) »der Weg der innern Betrachtung« notwendig ist, der »die Natur jeder Begebenheit und jeder Sache gleich unmittelbar anschaut, und sie in ihrem lebendigen, mannigfaltigen Zusammenhange betrachten, und leicht mit allen übrigen, wie Figuren auf einer Tafel, vergleichen kann« (W 144). Zu dieser inneren Betrachtung und intuitiven unmittelbaren Anschauung gehört aber auch die Aufzeichnung, die Ausformung, die in der Vermittlung und Festhaltung durch die entsprechende Form besteht, denn »der Stoff ist nicht der Zweck der Kunst, aber die Ausführung ist es« (W 228), wozu man durch »Übung und Nachdenken« (W 227) gelangen kann. So kann der Künstler durch die so erworbene Sprache zum richtigen Ausdruck kommen, der das Mittelbare unmittelbar (und zugleich auch umgekehrt) machen kann, was »der Ursprung der Poesie« ist: »Die Sprache [...] ist wirklich eine kleine Welt in Zeichen und Tönen. Wie der Mensch sie beherrscht, so möchte er gern die große Welt beherrschen, und sich frei darin ausdrücken können« (W 228).

August Wilhelm Schlegel behauptet eine enge und organische Verbindung zwischen Alltags-

21 Die romantische, besonders die frühromantische Ästhetik selbst ist keineswegs einheitlich, es gibt Unterschiede zwischen ihren Vertretern und oft sogar bei dem selben Vertreter, wie es Friedrich Schlegels »Entwicklung« vielleicht am prägnantesten zeigt. Die Unterschiedlichkeit und sogar Disparatheit innerhalb der frühromantischen Ästhetik wird u.a. bei Todorov betont: »[...] on peut remarquer que les traits caractéristiques de l'esthétique romantique, s'ils découlent les uns des autres, peuvent se trouver en désaccord, voire entrer en contradiction entre eux; ainsi, la valorisation de la cohérence ne s'harmonise-t-elle pas toujours bien avec celle de l'inachèvement.« (Todorov 1977, p. 219).

22 Cf. u.a. den Brief über den Roman, KA II 334.

23 Cf. Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. München: Fink 1993, p. 22ff.

24 Todorov betont auch den irrationalen Charakter von Wackenroders Auffassung über die Sprache: »Ce caractère irrationnel de l'art se manifeste au cours du processus entier qui mène du créateur au consommateur: celui-ci ne saurait jamais expliquer comment il a produit telle forme, celui-ci ne parviendra jamais à la comprendre jusqu'au bout. Mais l'insistance sur l'irrationnel est au plus fort lorsqu'il s'agit de caractériser l'oeuvre d'art même.« (Todorov 1977, p. 228).

25 Dieser Gedanke ist eigentlich nicht neu (er ist z.B. schon bei Hamann anzufinden), ihm kommt aber in der (Früh)romantik eine besondere Bedeutung zu.

26 Es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass eben die Hieroglyphe zum Symbol dieser Art von Zeichen geworden ist, denn einerseits scheint sie durch ihre Bildhaftigkeit (Ikonizität) eine gewisse Einheit zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem zu repräsentieren, die den Romantikern als Ideal vorschwebte, andererseits ist sie wegen ihrer Unverständlichkeit (man darf nicht vergessen, daß die Hieroglyphenschrift erst 1822 von Champollion enträtselt werden konnte) vielmehr einem intuitiven Verständnis zugänglich.

sprache und poetischer Sprache. Für ihn ist Sprache die Vermittlerin des Bewusstseins, der Erkenntnis, d.h. ein Ausdrucksmittel, »ein Abdruck des menschlichen Geistes« (KAV I 387). Die Poesie bekommt eine Sonderstellung unter den Künsten eben durch ihren sprachlichen Charakter, dadurch, dass die anderen Künste an »beschränkten Medien oder Mitteln der Darstellung« gebunden sind, das »Medium der Poesie« aber »ebendasselbe [ist], wodurch der menschliche Geist überhaupt zur Besinnung gelangt und seine Vorstellungen zu willkürlicher Verknüpfung und Äußerung in die Gewalt bekömmt: die Sprache« (KAV I 387). Hier wird beinahe eine Auffassung der Poesie als sekundäres Zeichensystem postuliert, das auf einem primären System (der Sprache) beruht, wie es viel später z.B. von Lotman theoretisch fundiert wurde²³. Die Poesie macht also von bestimmten Gegebenheiten der Sprache Gebrauch, denn die Sprache selbst besitzt poetische Elemente bzw. eine gewisse poetische Funktion:

Da die Poesie ursprünglich in der Sprache daheim ist, diese nie ganz depoetisiert werden kann, dass sich nicht überall in ihr eine Menge zerstreute poetische Elemente finden sollten, auch bey dem willkürlichsten und kältesten Verstandesgebrauch der Sprachzeichen. [...] Viele Wendungen, Redensarten, Bilder und Gleichnisse, die, sogar im plebejesten Tone, vorkommen, sind unverändert auch für die würdige und ernste Poesie brauchbar; [...] (KAV I 389)

Hier ist eine bestimmte Vorwegnahme einiger Eigenschaften der poetischen Funktion anzutreffen, die Jakobson in seinem Kommunikationsmodell der Sprache im Allgemeinen zuschreibt, für die Literatur aber für dominierend hält. Kunst entspringt also nach August Wilhelm Schlegel den ursprünglichen poetischen Elementen der Sprache bzw. der Spannung zwischen Alltagssprachlichem und Poetischem.

Für Wackenroder existieren mehrere Arten von Sprache, wobei die künstlerische Sprache – im Gegensatz zur nicht-künstlerischen – eben die Mittelbarkeit allen sprachlichen Ausdrucks durch ihre mythisch-göttliche Intuitivität aufzuheben vermag:

Die Kunst ist eine Sprache ganz anderer Art als die Natur; aber auch ihr ist, [...] eine wunderbare Kraft auf das Herz des Menschen eigen. Sie redet durch Bilder der Menschen und bedient sich also einer Hieroglyphenschrift, deren Zeichen wir dem Äußern nach kennen und verstehen. (HE 62)

Die Wirkung dieser Art von Sprache auf den Menschen (den Rezipienten) ist wiederum intuitiv-irrationaler Art²⁴:

[...] aber die zwey wunderbaren Sprachen, [...], rühren unsre Sinne sowohl als unsern Geist; oder vielmehr scheinen dabei [...] alle Theile unsers (uns unbegreiflichen) Wesens zu einem einzigen, neuen Organ zusammenzuschmelzen, welches die himmlischen Wunder auf diesem zweifachen Wege faßt und begreift. (SWB 63)

Der geheimnisvoll-mythische Charakter der Sprache konzentriert sich in Wackenroders Auffassung in der Bezeichnung »Hieroglyphenschrift«, in »jener großen Chifferschrift²⁵, wie sie gleich im ersten Satz der *Lehrlinge zu Sais* von Novalis genannt wird, »die man überall, auf Flügeln, Eierschalen, in Wolken, im Schnee, in Kristallen und in Steinbildungen, auf gefrierenden Wassern, im Innern und Äußern der Gebirge, der Pflanzen, der Tiere, der Menschen, in den Lichtern des Himmels, [...] erblickt.« (W 95). Diese Schrift, diese Sprache besteht aus unenträtselbaren, unverständlichen Zeichen²⁶, denn

in ihnen ahndet man den Schlüssel dieser Wunderschrift, die Sprachlehre derselben, allein die Ahndung will sich selbst in keine festen Formen fügen, und scheint kein höherer Schlüssel werden zu wollen. (W 95).

Die Sprache der Kunst wird oft als eine »Ursprache«, d.h. als eine die Einheit zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem, Objekt und Bild, Gedanken und Ausdruck usw. realisierende, die den Zeichen innewohnende notwendige Vermittlung aufhebende Sprache aufgefasst, wie es auch bei Novalis betont wird: »Die erste Kunst ist Hieroglyphistik.« (W 392). Die Hieroglyphe ist demnach ein Zeichen, dessen Zeichenhaftigkeit aufgehoben zu sein scheint, indem darin eine zwar versteckte, aber notwendige Beziehung oder sogar Identität zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem behauptet wird. Diese Einheit/Beziehung ist aber schwer zu fassen, sie muss erst wahrgenommen und zugleich auch aufgezeigt werden – und eben darin besteht die Mög-



lichkeit der Kunst, die auch ihre Aufgabe ist, denn durch ihre »Hieroglyphenschrift« soll sie eine Einsicht in die Einheit zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem, Objekt und Subjekt, Mensch und Natur gewähren und vermitteln:

Das wird die goldne Zeit sein, wenn alle Worte – Figurenorte – Mythen – und alle Figuren – Sprachfiguren – Hieroglyphen sein werden – wenn man Figuren sprechen und schreiben – und Worte vollkommen plastisieren, und musizieren lernt. (W 437).

Die Realisierung der quasi unmöglichen Aufgabe kommt dem Künstler zu, dessen diesbezügliche Fähigkeit auch als »göttliche Gabe« verstanden wird (die Kunst steht in dieser Hinsicht einer mythisch erlebten Religion nahe):

[...] wunderliche, fremde, unbekannte Lichter scheinen aus ihm heraus, und er läßt die zauberischen Strahlen durch die Kristalle der Kunst den übrigen Menschen entgegen-spielen, [...] Nun vollendet sich das Werk, und dem Geoffenbarten liegt ein weites Land, eine unabsehbare Aussicht da, [...] und heimlich sind Blumen hineingewachsen, von denen der Künstler selber nicht weiß, die Gottes Finger hineinwirkte und die uns [...] unmerkbar den Künstler als einen Liebling Gottes verkündigen. (FSW 253).

Die Suche des Künstlers nach dem Ausdruck in der mythischen, sich der intuitiven Anschauung offenbarenden Hieroglyphensprache ist ein gewagtes, fast aussichtsloses Unternehmne, das auch erfolglos oder sogar tödlich (d.h. mit dem Tod des Individuums) enden kann; dieses Schicksal wird einigen Künstlerfiguren bei E.T.A. Hoffmann, z.B. Berthold in der *Jesuitenkirche in G.* zuteil:

Auffassung der Natur in der tiefsten Bedeutung des höhern Sinns, der alle Wesen zum höheren Leben entzündet, das ist der heilige Zweck aller Kunst. Kann denn das bloße genaue Abschreiben der Natur jemals dahin führen? – Wie ärmlich, wie steif und gezwungen sieht die nachgemalte Handschrift in einer fremden Sprache aus, die der Abschreiber nicht verstand und daher den Sinn der Züge [...] nicht zu deuten wußte [...] – Der Geweihte vernimmt die Stimme der Natur, die in wunderbaren Lauten aus Baum, Gebüsch, Blume, Berg und Gewässer von unerforschlichem Geheimnis spricht, die in seiner Brust zu frommer Ahnung gestalten; dann kommt, wie der Geist Gottes selbst, die Gabe über ihn, diese Ahnung sichtlich in seine Werke zu übertragen. (SW 3, 128f.)

An der Bestrebung, sein Ziel zu erreichen, geht Berthold, nachdem er ein so konzipiertes Kunstwerk in einem begnadeten Moment ausnahmsweise hat beenden können, zugrunde. Ein ähnlicher Schaffensprozess ist auch im *Goldnen Topf* zu beobachten, wo die wunderbaren Zeichen der zu kopierenden Pergamentrollen so lange unverständlich sind, bis Anselmus sie in einem inspirierten, irrationalen Bewusstseinszustand nachzeichnen und (als wunderbare Erzählung Serpentinias) zugleich auch verstehen, d.h. die Einheit von Bezeichnetem und Bezeichnendem erreichen kann.

Die Hieroglyphe repräsentiert eine notwendige, fast mystische und deshalb kaum be- und ergreifbare Identität zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem, dem eine bewusste Überlegung über den Vermittlungscharakter aller Zeichen zugrundeliegt, die aber eigentlich ein Nicht-Zeichen oder Nicht-Mehr-Zeichen postuliert (die Identität/Übereinstimmung von Bezeichnetem und Bezeichnendem würde eben den Zeichencharakter aufheben). Solche Überlegungen können auch zur Trennung der Komponenten des Zeichens, zur Einsicht in die Willkürlichkeit ihrer Relation führen; so eine Ansicht ist ebenfalls im vielschichtigen Werk von Novalis anzutreffen. Im Monolog hebt er die Möglichkeit der nicht notwendigen Beziehung zwischen Sprache und Objekt hervor: »Gerade das Eigentümliche der Sprache, dass sie sich bloß um sich selbst bekümmert, weiß keiner.« (W 426). Novalis unterstreicht das aus der Willkürlichkeit der sprachlichen Zeichen sich ergebende Spielerische in der Sprache, wobei er die Verknüpfungen zwischen Bezeichnenden, d.h. den Zeichen selbst, als besonders wichtig für die Kunst/Poesie betrachtet, weil »es mit der Sprache wie mit den mathematischen Formeln sei – sie machen eine Welt für sich aus – sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll – eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnisspiel der Dinge.« (W 426). Die Akzentuierung der Möglichkeit, sprachliche Zeichen quasi als »inhaltslos« oder zumindest von ihren Bezeichneten losgelöst aufzufassen, ist eine der Sprache selbst innewohnende und in der Kunst besonders bedeutsame Eigenschaft (»poetische Funktion«), die

27 Müller-Richter, Klaus: Tendenz zum Verstummen – Rückkehr des Sagbaren. Zur poetologischen Reflexion der Zeichenkrise in der klassischen Moderne und in der Literatur der achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts. In: Sprachkunst 27 (1996), H. 1, pp. 67-85, hier p. 74.

28 Weitreichende Behauptungen formulieren vor allem Ernst Mach in Bezug auf Erkenntnistheorie und Fritz Mauthner in Bezug auf Sprache, ihre Werke werden von den meisten Autoren der Jahrhundertwende intensiv rezipiert, kommentiert und literarisch »verwertet«, wie es z.B. die verschiedenen (Privat)briefe von Hofmannsthal aus dieser Zeit dokumentieren (cf. SWKA XXXI).

29 Obwohl Ein Brief oft als direkte Äußerung von Hofmannsthal selbst aufgefasst wird, darf nicht außer Acht gelassen werden, dass es sich hier um einen fiktiven Brief einer fiktiven Person, d.h. um ein literarisches Werk handelt, wie es Sommerhage auch betont: »Der Brief des Lord Chandos ist keineswegs – also auch dann nicht, wenn man ihn auf Hofmannsthal bezieht und autobiographisch liest – das Dokument einer zufällig-individuellen »Schaffenskrise« eines besonderen, vereinzelter, mithin beliebigen Künstlers – weder des 16. noch des 19. Jahrhunderts –, dieser Brief ist überhaupt kein Dokument, sondern ein poetischer Text.« (Sommerhage 1993, p. 228).

30 Sommerhage 1993, p. 231.

31 Dadurch lassen sich Parallelen zu Hofmannsthals Zeit ziehen, der in fiktiver Form die Krise seiner Zeit, die Krise der Kunst erörtern kann, und die Schaffenskrise von Chandos repräsentiert literarische Entwicklungslinien, als deren Folge die Situation der Jahrhundertwende zumindest zum Teil interpretierbar wird: »Chandos' Krise wird von Hofmannsthal dargestellt als Resultat der literarischen Entwicklung seit etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts, insofern Chandos' Laufbahn als Schriftsteller rekonstruierbar ist als eine Literaturgeschichte *in nuce* mit den Phasen der Anakreontik, der Klassik, der frühen, der späten Romantik bis hin zum Impressionismus der Jahrhundertwende; folglich sind die geschilderten Krisensymptome nicht (allein) zurückzuführen auf die vereinzelter Problematik eines besonderen Künstlers, sondern, [...] sie ergeben sich konsequent aus dem Kursus der Literatur insgesamt.« (Sommerhage 1993, p. 230).

Novalis selbst nicht verabsolutiert (seine Ansichten über Sprache und künstlerisch-poetischen Ausdruck heben jeweils andere Aspekte hervor und bedeuten dadurch eine das Problem auf vielfältige Weise betrachtende Annäherungsweise). Für die Nachwelt bekamen aber diese Überlegungen eine besondere Bedeutung, denn sie artikulieren ein Problem, das um die Jahrhundertwende, d.h. am Ende des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts besonders aktuell wurde.

3. Jahrhundertwende und Sprachkrise

Die Brüchigkeit der Beziehung zwischen sprachlichen Zeichen und ihren Bezeichneten, zwischen Sprache und Welt, Subjekt und Objekt wird um die Jahrhundertwende auf verschiedenen Gebieten und in unterschiedlichen Formen besonders intensiv erlebt und zum Ausdruck gebracht, wobei für meine Überlegungen vor allem die Rolle der philosophischen Entwicklung bzw. die literarische Reflexion, sowie die vertiefte und theoretisierte Einsicht in die menschliche Psyche hervorzuheben ist. Die Literatur sieht sich dadurch mit dem Problematisch-Werden ihrer eigenen Mittel bzw. der Beziehung dieser Mittel zum außersprachlichen Kontext konfrontiert, was auch als »Sprachkrise« bezeichnet werden kann und einer »umfassenden Krise der Rationalität an der Wende zum 20. Jahrhundert«²⁷ entspringt.

Die Möglichkeit der Akzidenzialität der Beziehung zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem, die in der Romantik auch auftaucht (vgl. u.a. Novalis' Monolog), erscheint als Realität, die notwendige Verbindung zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem, dieses wichtige Postulat der romantischen Ästhetik, die die Suche nach utopischen Lösungen weitgehend bestimmte, beginnt zu verschwinden, und parallel zur erkenntnistheoretischen Einsicht in die Atomisierung von Welt und Individuum²⁸ erscheint die Artikulierung der sprachlichen Bedingtheit der ganzen Problematik. Die berühmte Diagnose des Chandos-Briefes: »Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, [...]« (SWKA XXXI 49) wird gleich überführt in die Sprachlichkeit des Zerfallsprozesses, denn »[...] nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen« (SWKA XXXI 49); außerdem ist dem Lord Chandos »[...] die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen« (SWKA XXXI 48), d.h. sich auszudrücken.

Der Chandos-Brief, dieser repräsentative literarische²⁹ Text der Jahrhundertwende artikuliert u.a. auch die Fragwürdigkeit der Bezeichnungsfähigkeit der Sprache: Hinter der Sinnentleerung konventionell gebrauchter und funktionierender Ausdrücke, d.h. sprachlicher Zeichen (der Prozess dehnt sich allmählich auf alle Arten von Ausdrücken und Begriffen aus, angefangen mit den abstrakten Worten, dann gehen moralische Urteile verloren, und endlich sind die einfachsten Ausdrücke »im familiären und hausbackenen Gespräch« (SWKA XXXI 49) nicht mehr zu gebrauchen) lauert das Nichts, die Worte verweisen auf nichts, sie bezeichnen nichts: »Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muss: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt.« (SWKA XXXI 49). Der geschilderte Zustand von Chandos, »eine Geschichte zunehmender Welt-, Selbst- und Sprachentfremdung«³⁰ ist eigentlich als eine Art Reaktion auf die in einer früheren Periode des Lords erlebten großen Einheit von Individuum und Welt anzusehen:

Mir erschien damals in einer Art von andauernder Trunkenheit das ganze Dasein als eine große Einheit: geistige und körperliche Welt schien mir keinen Gegensatz zu bilden, ebenso wenig höfisches und tierisches Wesen, Kunst und Unkunst, Einsamkeit und Gesellschaft; in allem fühlte ich Natur, in den Verirrungen des Wahnsinns ebenso wie in den äußersten Verfeinerungen eines spanischen Zeremoniells; [...] und in aller Natur fühlte ich mich selber; [...] Das eine war wie das andere; keines gab dem andern weder an traumhafter überirdischer Natur, noch an leiblicher Gewalt nach, und so ging's fort durch die ganze Breite des Lebens, rechter und linker Hand; überall war ich mitten drinnen, wurde nie ein Scheinhaftes gewahr: [...] (SWKA XXXI 47f.)

Zudem darf nicht vergessen werden, dass die Problematik des Lords eigentlich als Künstler- bzw. Kunstproblematik erscheint, denn er selbst (zumindest bevor er damit wegen seiner schwerwiegenden »Verstummung« aufgehört hatte) war ein erfolgreicher und wortgewaltiger Schriftsteller mit abgeschlossenen sowie geplanten Werken³¹. In dieser Periode schien das Problem der sprachlichen Formulierbarkeit bewältigt zu sein, die Sprache stand dem Künstler zur Verfügung, und die schriftstellerischen Pläne verraten die Zuversicht, dass Welt und Individuum sprachlich,

32 Cf. dazu auch Sommerhage 1993, p. 230.

33 Es gibt vielfältige intertextuelle Bezugnahmen im Brief, die fiktive Laufbahn von Chandos baut sich auf einer ganzen Reihe solcher Allusionen auf, cf. darüber Sommerhage 1993, p. 232ff.

34 Das scheint wiederum ein Anknüpfungspunkt nicht nur an Novalis, sondern auch an frühromantische Postulate im Allgemeinen zu sein, cf. z.B. die Ausführungen über die zwei wunderbaren Sprachen bei Wackenroder, wo es ebenfalls Natur und Kunst sind, in denen sich die mystische Einheit von Bezeichnetem und Bezeichnendem realisiert.

35 Durch die Erfundenen Gespräche und Briefe, von denen viele nur geplant waren und fragmentarisch erhalten sind, nimmt Hofmannsthal auch auf Gattungen der Romantik intertextuell Bezug.

36 Über die Bedeutung und Funktion des »Schweigens« bei Hofmannsthal cf. Osterkamp 1994, wo zwischen »schweigen« und »stumm sein« ein Unterschied gemacht und zugleich behauptet wird, »[d]as Schweigen als künstlerische Ausdrucksform tritt nach 1902 [also nach dem Chandos Brief; M.O.] deutlich zurück. [...] nach 1902, nach der Fiktionalisierung der Gefahr des Verstummens, wirft Hofmannsthals Poesie diesen Schatten seltener als im Frühwerk.« (Osterkamp, Ernst: Die Sprache des Schweigens bei Hofmannsthal. In: Hofmannsthal. Jahrbuch zur europäischen Moderne. Hg. v. Gerhard Neumann, Ursula Renner, Günter Schnitzler, Gotthart Wunberg. Freiburg: Rombach 2 (1994), pp. 111-137, hier p. 114f.

durch eine »Chifferschrift« ergreifbar sind:

Ich spielte auch mit anderen Plänen. [...] Ich wollte die Fabeln und mythischen Erzählungen, welche die Alten uns hinterlassen haben, und an denen die Maler und Bildhauer ein endloses und gedankenloses Gefallen finden, aufschließen als die Hieroglyphen einer geheimen, unerschöpflichen Weisheit, deren Anhauch ich manchmal, wie hinter einem Schleier, zu spüren meinte. (SWKA XXXI 46f.; Hervorhebung MO)

Die Hieroglyphe als Zeichen, das eine Identität zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem repräsentiert, taucht in den Überlegungen bzw. Plänen von Chandos auch auf, sie ist aber ein Zeichen, dessen Bedeutung nur für Momente (»manchmal«) und sich fast mythisch-offenbarend (»wie hinter einem Schleier« – es erinnert an die geheimnisvolle Göttin in Novalis' *Lehrlingen zu Sais*³²) auf tun kann. Dadurch bezieht sich der Autor des fiktiven Briefes, Hofmannsthal, ziemlich direkt auf die (Früh)romantik und besonders auf Novalis³³, dessen Einfluss er auch in einer anderen Hinsicht anerkennt, wie er sich darüber in seinem Brief an Mauthner vom 3. November 1902 in Bezug auf die Einwirkungen auf den *Brief* äußert:

Meine Gedanken sind früh ähnliche Wege gegangen, vom Metaphorischen der Sprache manchmal mehr entzückt, manchmal mehr beängstigt. [...] Es besteht eben beides: Übereinstimmung und gewiß eine Verstärkung dieser Gedanken durch Ihr Buch. Der merkwürdige »Monolog« von Novalis, gewöhnlich hinter den Fragmenten gedruckt, ist Ihnen doch gewiß auch bekannt? [...] Das Sonderbare ist, dass ich mir gar nicht bewußt war, in dem »Brief« in diese alten Gedankengänge hineingekommen zu sein – er ist von einem andern Standpunkt aus geschrieben – und erst durch Ihre Zeilen darauf aufmerksam geworden bin. (SWKA XXXI 286f.)

Der Gebrauch der Bezeichnung »Hieroglyphe« taucht bei Hofmannsthal nicht nur im *Brief* auf, Allusionen auf die Hieroglyphe als Zeichen, das die Einheit zwischen Form und Aussage, Bezeichnetem und Bezeichnendem verwirklichen kann, lassen sich auch in Texten aus dem Umfeld des Chandos-Briefes finden; übrigens wird die Idee der »Hieroglyphe« zugleich im Sinne von etwas Ursprünglichem gebraucht, das von Gott gegeben und nur in der Natur bzw. dem Künstler (d.h. in der Poesie) zugänglich sei³⁴; das wird z.B. im *Gespräch über Gedichte*³⁵ klar formuliert:

Sie bedeuten hier nichts als sich selber: Schwäne. Schwäne, aber freilich gesehen mit den Augen der Poesie, die jedes Ding jedesmal zum erstenmal sieht, die jedes Ding mit allen Wundern seines Daseins umgibt: [...] Gesehen mit diesen Augen sind die Tiere die eigentlichen Hieroglyphen, sind sie lebendige geheimnisvolle Chiffern, mit denen Gott unaussprechliche Dinge in die Welt geschrieben hat. Glücklicher der Dichter, dass auch er diese göttlichen Chiffern in seine Schrift verweben darf. (SWKA XXXI 79)

Der Chandos-Brief weist eine ähnliche Stelle auf, wo sich die Bedeutsamkeit der Dinge für den sie als bedeutsam wahrnehmenden Blick auftut, wobei hier das sprachliche Erfassen solcher Momente eher Schwierigkeiten bedeutet:

Eine Gießkanne, eine auf dem Felde verlassene Egge, ein Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, ein Krüppel, ein kleines Bauernhaus, alles dies kann das Gefäß meiner Offenbarung werden. Jeder dieser Gegenstände und die tausend anderen ähnlichen, über die sonst ein Auge mit selbstverständlicher Gleichgültigkeit hinweggleitet, kann für mich plötzlich in irgend einem Moment, den herbeizuführen auf keine Weise in meiner Gewalt steht, ein erhabenes und rührendes Gepräge annehmen, das auszudrücken mir alle Worte zu arm scheinen. (SWKA XXXI 50)

Dies sollte auch zur Suche nach Auswegsmöglichkeiten anregen, denn es wären mehrere Lösungen denkbar:

Einerseits wäre ein völliges Verstummten da – Chandos schreibt ja seinen Brief nach »zweijährige[m] Stillschweigen« (SWKAXXXI 45) –, und der Lord lebt wirklich ein »stummes«, nur noch durch Äußerlichkeiten aufrechterhaltenes Leben: »[...] lebe ich ein Leben von kaum glaublicher Leere und habe Mühe, die Starre meines Innern [...] zu verbergen« (SWKA XXXI 52)³⁶. Es könnte sogar behauptet werden, dass Chandos hier als eine mögliche Alternative die schlimmsten Folgen der Akzidentalität der Sprache, des Zeichens erlebt, die in Novalis' *Monolog* als positive Möglichkeit der Kunst postuliert wurde.



37 Über diese Frage cf. Müller-Richter
1996, p. 76ff.

Als andere Lösung der Krise wäre eine Suche nach alternativen Bezeichnungs- und Ausdrucksmöglichkeiten vorstellbar: Chandos formuliert den Gedanken des symbolischen, bedeutungstragenden Augenblicks, der eine intuitive, momentane Herstellung der Einheit von Bezeichnetem und Bezeichnendem erlaubte: »Es ist mir dann, als bestünde mein Körper aus lauter Chiffren, die mir alles aufschließen. Oder als könnten wir in ein neues, ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein treten, wenn wir anfangen, *mit dem Herzen zu denken*.« (SWKA XXXI 52; Hervorhebung MO). Das Ergebnis dieser intuitiv-subjektiven, beinahe mystischen Beziehung zur Welt könnte eine ideelle, aber (noch) nicht existierende Sprache sein, die die verlorene Einheit zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem realisierte:

[...] weder die lateinische noch die englische noch die italienische und spanische [...], sondern eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekannten Richter mich verantworten werde. (SWKA XXXI 54; Hervorhebungen MO).

Die Möglichkeit alternativer Bezeichnungsmöglichkeiten sowie Selbst- und Welterfahrungsstrategien erscheint vielfach in der Literatur der Jahrhundertwende und kristallisiert sich in in dieser Hinsicht besonders bedeutsamen Texten heraus. Eine Variante dieser Alternativen kann z.B. in der veränderten Funktion und Bedeutung des Sehens, des Blicks, des Visuellen gesucht werden. Der »neue« Blick, das »neue« Sehen kann einerseits eine Chance für die intuitive Einheit zwischen Sehendem und Gesehenem bieten, wofür vielleicht Rilkes *Malte-Roman* das beste Beispiel wäre; Malte geht ebenfalls von der Diagnose der Sinnentleerung herkömmlicher Ausdrücke, Worte aus, die sich aus einer Zersplitterung, Atomisierung der Welt und des Individuums herleiten lässt:

Ist es möglich, daß man ›die Frauen‹ sagt, ›die Kinder‹, ›die Knaben‹ und nicht ahnt (bei aller Bildung nicht ahnt), daß diese Worte längst keine Mehrzahl mehr haben, sondern nur unzählige Einzahlen?
Ja, es ist möglich.
Ist es möglich, daß es Leute gibt, welche ›Gott‹ sagen und meinen, das wäre etwas Gemeinsames? (WKA 469)

Wenn es »mit dem Sagen nur Unrecht geschieht« (WKA 544), dann ist die Sprache ein inadäquates Ausdrucksmittel, so dass Malte das alternative Mittel im Sehen, in der »Poetik des Neuen Sehens«³⁷, wodurch sowohl Innen- wie Außenwelt (allerdings mit der Dominanz des Inneren) besser erkennbar werden, zu finden versucht:

Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht. [...] Ich lerne sehen. Ja, ich fange an. Es geht noch schlecht. Aber ich will meine Zeit ausnutzen. (WKA 456f.)

Durch diesen Prozess wird sich »[e]in neues Leben voll neuer Bedeutungen« auftun, das aber »nur um den Preis des Alleinseins« (WKA 505) zu erkaufen ist. Darin besteht eben die andere Seite des Sehens als Selbst- und Welterfahrung, denn es signalisiert auch die Spaltung zwischen Sehendem und Gesehenen, wobei das Gesehene, sei es Gegenstand oder Mensch, als Objekt funktioniert, wodurch eine allgemeine Verdinglichung vor sich geht: Der Kaufmannssohn in Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht* betrachtet seine Dienerin als wäre sie eine schöne Statue (SWKA XXVIII 20), und er wird von den Dienern ebenso wahrgenommen: »[...] er fühlte, ohne hinzusehen, dass die Augen seiner vier Diener auf ihn geheftet waren. Er wußte, ohne den Kopf zu heben, dass sie ihn ansahen, ohne ein Wort zu reden, jedes aus einem anderen Zimmer. [...] Er fühlte sie leben, stärker, eindringlicher, als er sich selber leben fühlte.« (SWKA XXVIII 18). Der Preis für diese Art der Selbst- und Weltwahrnehmung ist wiederum die Beziehungslosigkeit, die schließlich auch zum Tod des Individuums führt.

Die Verdinglichung geht in manchen Fällen so weit, dass das Individuum den Punkt erreicht, »sich selbst als Object zu behandeln« (SWKA XXIX 18), was einerseits zum Bedürfnis eines völlig »contemplativen Lebens« (SWKA XXIX 20), andererseits zu einem theatralischen Selbsterlebnis und einer theatralischen Selbstinszenierung, zu einem narzisstischen Verhalten führen kann: »[...] er fieng an, sich in Costüm zu sehen und in costümierten Redensarten zu denken. Er

38 Akzidentalität und Symbolhaftigkeit ergänzen einander auch, was in der Funktion der Namengebung bzw. Benennen im Garten der Erkenntnis nachweisbar ist. Cf. Sorg, Reto: Aus dem *Garten der Erkenntnis* in die »Gärten der Zeichen«. Zu den literarischen Erstlingen von Leopold Andrian und Carl Einstein. In: *Sprachkunst* 27 (1996), H. 2, pp. 239-266, hier p. 261.

39 Über die Relativierung der »Grenze zwischen Schein und Sein, Wirklichkeit und Traum« bei Beer-Hoffmann cf. Paetzke, Iris: Erzählen in der Wiener Moderne. Tübingen: Francke 1992, p. 77; über die Unterschiede zwischen dem »Traum« in der Romanistik und bei Beer-Hoffmann cf. *ibid.*, p. 79.

40 Pfeiffer, Joachim: Tod und Erzählen. Wege der literarischen Moderne um 1900. Tübingen: Niemeyer 1997 (Studien zur deutschen Literatur 146), p. 138.

41 Paetzke 1992, p. 113; Paetzke stellt Musils Roman, der »wegweisend eine für die Prosa des 20. Jahrhunderts zentrale Problematik« (*ibid.*, p. 114) gestaltet, zugleich auch in die literarische Tradition des modernen Erzählens.

genoss das seltsame Glück, seine Umgebung zu stilisieren und das Gewöhnliche als Schauspiel zu genießen.« (SWKA XXIX 17). Dieser Narzissmus, der auch als Verwischen der Grenzen zwischen Ich und Welt angesehen werden kann, bestimmt Andrians *Garten der Erkenntnis*: »Da wurde ihm klar, dass er nicht in der Welt seine Stelle suchen müsse, denn er selber war die Welt, gleich groß und gleich einzig wie sie; [...]« (GE 54); diese Art Selbst- und Welterlebnis erscheint auch als Erlebnis der Akzidentalität und Subjektivität der Sprache³⁸:

Damals (er ging ins zwölfte Jahr) war der Erwin so einsam und sich selbst genug, wie niemals später; sein Körper und seine Seele lebten ein fast zweifaches Leben geheimnisvoll ineinander; die Dinge der äußeren Welt hatten ihm den Wert, den sie im Traume haben; sie waren Worte einer Sprache, welche zufällig die seine war, aber erst durch seinen Willen erhielten sie Bedeutung, Stellung und Farbe. (GE 8)

Ein ähnliches Identitätsverhältnis zwischen Ich und Welt lässt sich in Beer-Hoffmanns *Der Tod Georgs* beobachten, das durch den alternativen Bewusstseinszustand des Traumes zustandekommt³⁹:

Fremd und sie nie erfassend, war er in die Welt geworfen, in der er im Wachen lebte; wovon er nicht wußte, rührte an ihn, und was er tat, wirkte ins Unbekannte. Aber aus ihm geboren war die Welt, in der er träumte; von ihm gesteckt waren die Grenzen ihrer Himmel und ihrer Erden.« (GW 607).

Das Welterlebnis Pauls ist ebenfalls narzisstisch, eine »absolute Selbstbegründung des Bewusstseins«⁴⁰: »Sich selbst nur hatte er in allen gesucht, die ihm begegnet waren, und von dem ganzen Reichtum ihres eigenen Lebens, den Frauen ihm entgegneten, hatte er nicht wissen wollen. Es quälte ihn, dass er sie anders wußte, als er selbst war.« (GW 614). Der Text kann durch seine Selbstbezüglichkeit die (viel später, erst 1922, d.h. vielmehr als Rückblick formulierte) Forderung Beer-Hoffmanns gegenüber Sprache und sprachlichem Ausdruck kaum erfüllen:

Genau um das, was sich nicht ausdrücken läßt, geht es. Das, was zwischen den Worten schwingt, was sich wehrt, in die plumpe Form des Wortes sich gießen zu lassen, [...] Es ist eben das, was vor dem Wort da ist, und was jedes Wort überdauert. Dieses »was sich nicht ausdrücken läßt« – fühlen oder ahnen zu lassen, ist die eigenste Aufgabe des Dichters. [...] Sagbares zu sagen, das ist der ungeheuerere, nicht leichte, der Sprache auferlegte Dienst. Aber ihre verklarte Sendung, zu der sie manchmal aufblühen darf, ist: Unsagbares, Letztes, ahnen zu lassen. (GW 627)

Die komplexe Struktur der Psyche, deren Ausdruck auch der Traum bzw. traumähnliche Bewusstseinszustände sein können, bedingt z.T. die Möglichkeiten sprachlicher Erschließung der Welt und des Ich; in Musils *Törleß-Roman* liegt auf der Unterscheidung von Bewusstem und Unbewusstem ein besonderer Akzent, denn eben sie bedingt auch die Selbst- und Welterfahrung bzw. ihre Formulierbarkeit:

Dann war es auch möglich, daß von der hellen, täglichen Welt, die er [=Törleß] bisher allein gekannt hatte, ein Tor zu einer anderen, dumpfen, brandenden, leidenschaftlichen, nackten, vernichtenden führe. Daß zwischen jenen Menschen, deren Leben sich wie in einem durchsichtigen und festen Bau von Glas und Eisen geregelt zwischen Bureau und Familie bewegt, und anderen, Herabgestoßenen, Blutigen, ausschweifend Schmutzigen, [...] nicht nur ein Übergang besteht, sondern ihre Grenzen heimlich und nahe und jeden Augenblick überschreitbar aneinanderstoßen [...] (GWPS 46f.)

Angesichts dieser Erkenntnis ist es nicht verwunderlich, dass Törleß die Unzulänglichkeit der Sprache erlebt: »Es war ein Versagen der Worte, das ihn da quälte, ein halbes Bewusstsein, dass die Worte nur zufällige Ausflüchte für das Empfundene waren.« (GWPS 65). Dieses Erlebnis ist grundlegend für Törleß und ist dem Grunderlebnis vieler anderer fiktiver Figuren anderer literarischer Werke der Zeit ähnlich, es »resultiert aus einer Verselbständigung der Dinge, die sich ergibt, weil das Subjekt mit dem Begriff auch die Herrschaft über das Objekt verliert«⁴¹. Einen Ausweg könnte die Hinwendung zur eigenen Psyche, der Rückzug ins Innere der Persönlichkeit bedeuten, wie es im Törleß-Roman aufgezeigt wird, in dem (neben anderen Aspekten) eine Reihe Versuche von Törleß, »des jungen, auf sich selbst gestellten Menschen« dargestellt wird, »die Kräfte des Inneren zu entfalten« (GWPS 10).

42 Meine Ausführungen haben z.B. von der Frage von Realismus, Naturalismus, Positivismus völlig abgesehen, weil sie eine andere Traditionslinie vertreten, und da es mir um das Aufzeigen bestimmter Trends ging, habe ich andere bewusst, die notwendige Simplifikation in Kauf nehmend, ausgeklammert; über die Schwierigkeiten der Abgrenzung zwischen Moderne und Postmoderne cf. z.B. Zima 1996, p. 128ff.

43 »[...] Radikalisierung jener Sprachkrise, die schon die sprachkritische Literatur des frühen 20. Jahrhunderts ausgezeichnet hat, bis hin zur Auflösung des sprechenden Subjekts; [...]« (Herwig 1990, p. 228)

44 Derrida, Jacques: Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen. In: Engelman, Peter (Hg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Stuttgart: Reclam 1993, pp. 114-139, hier p. 118.

45 Er behauptet, »[...] daß die Sprache in sich die Notwendigkeit ihrer eigenen Kritik birgt« (Derrida 1993, p. 123).

46 Über die Diskussion von »Spiel« im allgemeinen cf. Derrida 1993, p. 132f.

47 Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Ihwe, Jens (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft. Frankfurt/M.: Athenäum, 1972, pp. 345-375, hier p. 347f.

48 Ibid., p. 348.

49 Es wird hier nicht behauptet, die Postmoderne kehre eindeutig zur Romantik bzw. zu romantischen Postulaten zurück, es lassen sich aber solche Trends erkennen, die einerseits eine strikte Trennung von Moderne und Postmoderne unmöglich machen (cf. Zima 1996, p. 128), andererseits aber eine Rückkehr der Postmoderne zu gewissen älteren Traditionen, zur »Sinngabe« signalisieren (cf. darüber Herwig 1990, p. 243 sowie Müller-Richter 1996, p. 82f.).

Es ist also ersichtlich, dass das alte Problem zeichenhaft-sprachlicher Repräsentation um die Jahrhundertwende mit besonderer Schärfe postuliert wird, wobei die Suche nach Lösungen durch bestimmte Ansichten der Romantik (zumindest teilweise) stark mitgeprägt wird; die Utopien der Romantik funktionieren kaum mehr, und bestimmte Einsichten (z.B. Novalis' Vorstellung über die Willkürlichkeit sprachlicher Bezeichnung, die Akzidenzialität des sprachlichen Zeichens) erlangen eine besondere Bedeutung, wobei sie nicht (nur) als positive Auswege betrachtet werden können. Dadurch lässt sich aber trotz aller Akzentverschiebungen auch eine gewisse Kontinuität der ganzen Problematik erkennen.

4. Postmoderne und Sprachspiel

Im folgenden möchte ich noch einige kurze Bemerkungen über die Weiterführung der Sprachproblematik tun, obwohl ich hier keine detaillierte Darstellung des Problems geben will, weil das den Rahmen meiner Ausführungen sprengen würde. Deshalb versuche ich nur, einige Zusammenhänge kurz anzudeuten. Da es schon an und für sich schwierig ist, die Grenzen zwischen Moderne, Spätmoderne und Postmoderne zu ziehen (eindeutige, klare Grenzen gibt es hier wahrscheinlich sowieso nicht), und es sich auch keineswegs um eine geradlinige Entwicklung handelt, lassen sich allgemein verbindliche Feststellungen über die Postmoderne auch nur schwer treffen. Es wird behauptet, dass die Postmoderne, d.h. die kulturelle und literarische Entwicklung⁴² gegen Ende des 20. Jahrhunderts eine Radikalisierung der Sprachkrise⁴³ mit sich bringt, deren Elemente aber schon früher vorhanden waren.

Diese Radikalisierung ist vor allem in einer veränderten Auffassung des (sprachlichen) Zeichens zu suchen, denn die Beziehung zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem wird dermaßen aufgelockert, dass sie sogar verschwindet, so dass das Zeichen nur auf sich selbst verweist:

[...] der Ausdruck »Zeichen« wurde seinem Sinn nach stets als Zeichen-von, als auf ein Signifikat hinweisender Signifikant begriffen und bestimmt. Tilgte man die radikale Differenz zwischen Signifikant und Signifikat, müsste man das Wort für den Signifikanten selbst als einen metaphysischen Begriff aufgeben.⁴⁴

Derrida betreibt eine Sprachkritik⁴⁵, die die Wurzeln der Sprache betrifft, und als Konsequenz steht die Unverbindlichkeit von Zeichen da, die von ihren Bezeichneten getrennt werden, was dann ein Spiel⁴⁶ – Sprachspiel – mit den so freigewordenen Zeichen (d.h. Bezeichnenden) ermöglicht bzw. erfordert. Das Spiel erweist sich zugleich als ein intertextuelles, Texte stehen als Zeichen in Beziehung zueinander: »[...] das Wort (der Text) ist Überschneidung von Wörtern (von Texten), in der sich zumindest ein anderes Wort (ein anderer Text) lesen läßt«⁴⁷, wodurch sie zugleich und latent als Bezugspunkte, als »Bezeichnete« (aber erst zweiter Stufe und selbst textuell, d.h. sprachlich) funktionieren. Die Intertextualität wird als allgemeines und allumfassendes Phänomen aufgefasst, denn »jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes«-. Parallel zur Auflösung des Zeichens wird aus der Identitätskrise die Auflösung des Subjekts, der in dem textuellen Universum keine Funktion mehr hat: »An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der Intertextualität, [...]«⁴⁸; die Folgen für die Textkonstitution lassen sich auch diagnostizieren: Akzidenzialität, Selbstreflexivität, Zufälligkeit, Nicht-Linearität.

Der Kreis scheint sich zu schließen: Das Sprachspiel der Dekonstruktion und der Postmoderne kann an Novalis' Monolog erinnern, in dem der Gedanke an das vom Bezeichneten befreite Zeichen und auch die Möglichkeit des Sprachspiels auftaucht. Auf der anderen Seite lassen sich in der Postmoderne auch Anzeichen für eine Rückkehr zu einer neuen Transzendenz, für das Ausweichen auf Irrationales, Wunderbares, Mythisches erkennen – und somit wäre eine andere Traditionslinie der Romantik wiederum erreicht⁴⁹, was aber keine mechanische Wiederholung ihrer Postulate, wohl aber eine erneute und differenzierte Besinnung auf die ganze Problematik notwendig macht.



Siglen:

FF = Chamisso, Adelbert von: Werke. Bd. 1. München, Wien: Hanser 1982.

FSW = Tieck, Ludwig: Franz Sternbalds Wanderungen. Studienausgabe Hg. v. Alfred Anger. Stuttgart: Reclam 1994.

GE = Andrian, Leopold: Der Garten der Erkenntnis. Zürich: Manesse 1990.

GW = Beer-Hoffmann, Richard: Gesammelte Werke. Frankfurt/M.: Fischer 1963.

GWPS = Musil, Robert: Gesammelte Werke. Hg. v. Adolf Frisé. Bd. 2: Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen. Autobiographisches. Essays und Reden. Kritik. Reinbek: Rowohlt 1978.

KA = Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe. Hg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung v. Jean-Jacques Anstett u. Hans Eichner. Bd. 2. München, Paderborn, Wien: Schöningh; Zürich: Thomas 1967.

KAV = Schlegel, August Wilhelm: Kritische Ausgabe der Vorlesungen. Bd. 1.: Vorlesungen über Ästhetik 1. Hg. v. Ernst Behler in Zusammenarbeit mit Frank Jolles. Paderborn: Schöningh 1989.

SW = Hoffmann, E.T.A.: Sämtliche Werke. Hg. v. Hartmut Steinecke unter Mitarbeit v. Gerhard Allroggen u. Ursula Segebrecht. Frankfurt/M.: Dt. Klassiker Verlag 1985 (Bibliothek deutscher Klassiker 3).

SWB = Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Silvio Vietta u. Richard Littlejohns. Bd. 1: Werke. Heidelberg: Winter 1991.

SWKA = Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Hg. v. Ellen Ritter. Frankfurt/M.: Fischer (Bd. XXVIII:) 1975; (Bd. XXIX:) 1978; (Bd. XXXI:) 1991.

W = Novalis (Friedrich von Hardenberg): Werke. Hg. u. kommentiert v. Gerhard Schulz. München: Beck 1969.

WKA = Rilke, Rainer Maria: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Bd. 3: Prosa und Dramen. Hg. v. August Stahl. Frankfurt/M.: Insel 1996.

Univ-Doz. Dr. Magdolna Orosz, Leiterin des Lehrstuhls für deutschsprachige Literatur am Germanistischen Institut der *Eötvös-Loránd-Universität* Budapest. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Romantik (insb. E.T.A. Hoffmann) und Jahrhundertwende (insb. Beer-Hofmann, Hofmannsthal, Andrian, Babits). Forschungsschwerpunkte: Intertextualität, semiotische Literaturanalyse, Gender Studies.